

CHRISTIAN BERGER

Atonalität und Tradition

Anton Weberns *Vier Stücke für Geige und Klavier* op. 7

Atonalität und Tradition

Anton Weberns *Vier Stücke für Geige und Klavier* op. 7*

Von

CHRISTIAN BERGER

Atonale Musik war für Anton Webern ein „schreckliches Wort“, bedeutete es doch wörtlich genommen Musik „ohne Töne“¹. Sein Ärger über die Begriffsbildung verrät ihren offensichtlich polemischen Ursprung. Eigentlich ist Atonalität ein Gegenbegriff zu Tonalität und bezeichnet diejenige Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts, die bewußt auf eine Bindung an eine Tonart verzichtet. Damit war aber weit mehr als die Beziehung zum Grundton preisgegeben worden. Tonalität umfaßte ein ganzes System von Beziehungen, das sich auf alle Parameter des musikalischen Satzes, auf Harmonik, Melodik, aber auch auf Rhythmik und Metrik erstreckte. Die Lösung von der Tonalität führte also zunächst zu einer großen Verunsicherung der beteiligten Komponisten, fehlten ihnen doch plötzlich ganz entscheidende Komponenten, die bisher zur Formbildung beigetragen hatten. Die Dramatik, mit der diese bewußt getroffene Entscheidung verbunden war, schildert Anton Webern in seinen Vorträgen aus den 1930er Jahren: „Eines Tages konnte man auf die Beziehung zum Grundton verzichten. Denn es war nichts konsonierendes mehr da... Dieser Moment - ich kann da aus eigenem Erleben sprechen - dieser Moment, an dem wir alle teilgehabt haben, ereignete sich etwa im Jahre 1908. ...Es ist also Musik entstanden, die nichts vorgezeichnet hatte, um populär zu sprechen: die gewissermaßen in C-Dur nicht nur die weißen, sondern auch die schwarzen Tasten benützte.“² Zu den Werken, durch die jener „Moment“ vorbe-

* Antrittsvorlesung des Verfassers vom 13.12.1995 an der Albrecht-Ludwigs-Universität Freiburg.

¹ Anton Webern, *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, in: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 45.

² A. Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, in: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 41.

reitet wurde, gehörte vor allem die *Kammersymphonie* op. 9, die Arnold Schönberg 1906 komponiert hatte. In diesem Werk steht ein Quartenakkord im Zentrum, der zu Beginn vom Horn exponiert wird. Mit diesem Akkord hat sich Schönberg von vornherein von den Terzschichtungen tonaler Akkordbildungen gelöst. Wie ein Signal kündigt dieses Thema von einer neuen Zeit, „ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht“³.

Der Eindruck dieses Stückes auf Webern war „kolossal“ und er „hatte sofort das Bestreben: 'So was mußt du auch machen!'“,⁴ Was in den folgenden Jahren geschah, schilderte Webern später als „eine in heißen Kämpfen errungene Entwicklung..., die entschieden notwendig war.“⁵ Im Rückblick versucht er nicht nur die Notwendigkeit der sogenannten atonalen Musik deutlich zu machen, sondern sie auch als eine Zwischenstufe zur weiteren Entwicklung hinzustellen, die schließlich zur Zwölftontechnik führen mußte. Webern gebraucht dabei Formulierungen, die den Vorgang der kompositorischen Entscheidung scheinbar objektivieren, ihn dem Zwang einer historischen Entwicklung unterstellen: „Es haben sich in dieser musikalischen Materie neue Gesetze geltend gemacht, die es ausgeschlossen haben, ein Stück als in der oder jener Tonart stehend zu bezeichnen.“⁶ Wie das konkret sich ereignete, schildert Webern selbst am Beispiel seiner *Bagatellen* für Streichquartett op. 9: „Was ist da geschehen? ...Ich habe... [bei der Komposition] das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende. Viel später bin ich darauf gekommen, daß das alles im Zuge der notwendigen Entwicklung war. Ich habe in meinem Skizzenbuch die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen.- Warum? - Weil ich mich überzeugt hatte: der Ton war schon da. - Es klingt grotesk, unbegreiflich, und es war unerhört schwer... Mit einem Wort: es bildete sich eine Gesetzmäßigkeit heraus.“⁷

Voraussetzung einer solchen Gesetzmäßigkeit ist ein Tonmaterial, das von jeglicher naturgesetzlichen Grundlegung seiner Beziehungen, die sich zu einem Tonsystem zusammenfügen, absieht. Hugo Riemann suchte noch 1905 in der Obertonreihe eine natürliche Rechtfertigung des Dur-Moll-Gegensatzes⁸. Das Material der atonalen Musik dagegen, so argumentier-

³ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien, 3. Aufl. (1. Aufl. 1911) 1922, S. 479.

⁴ A. Webern, *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, a. a. O., S. 52.

⁵ A. a. O., S. 52.

⁶ A. a. O., S. 54 f.

⁷ A. a. O., S. 55.

⁸ Hugo Riemann, *Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik*, Leipzig 1905.

te Adorno später, ist „kein Naturmaterial“ mehr, „sondern geschichtlich durch und durch“⁹. „Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses.“¹⁰ Damit ändert sich auch grundlegend die Rolle des Komponisten. „Er ist kein Schöpfer“, postuliert Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik*. Sein Schaffen „erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt.“¹¹ Nicht mehr Schönheit ist das Ziel, sondern „Richtigkeit“.

Auf diese Weise wurde das Schaffen der sogenannten Zweiten Wiener Schule in einen großen abendländischen Traditionszusammenhang gestellt. Zu Beginn der 1950er Jahre wurde diese Möglichkeit von der jungen europäischen Komponistengeneration, zu denen damals Boulez, Nono und Stockhausen gehörten, dankbar aufgegriffen. Ihr Vorbild war allerdings nicht Arnold Schönberg, sondern Anton Webern. Die „kompromißlose Strenge“¹², die er bei der Anwendung der Zwölftontechnik entwickelt hatte, weiteten sie über die Tonhöhen hinaus auf alle vier Dimensionen des musikalischen Materials aus, nämlich auf „Dauer, Stärke, Höhe [und] Farbe“¹³. Pierre Boulez, der dieses serielle Verfahren 1952 in seinem Klavierstück *Structures Ia* vorgeführt hatte, versicherte im gleichen Jahr mit der ganzen Radikalität dessen, der sich unangefochten an der Spitze des künstlerischen Fortschritts sieht, „daß jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt hat - wir sagen nicht: verstanden, sondern gründlich erkannt - UNNÜTZ ist. Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderungen seiner Epoche.“¹⁴ Ebenfalls 1952 betonte Karlheinz Stockhausen, daß die „historische Orientierung dieses neuen Denkens... auf die letzte Wiener Schule mit ihrem konsequentesten Vertreter Anton Webern“ zurückgeht¹⁵. Erste Ansätze eines solchen Komponierens entdeckt er in den frühen Werken der Jahre um 1910. Ganz konkret benennt er in der Violinstimme des ersten Stückes aus op. 7 eine Gruppenreihe unterschiedlich gespielter Tonfarben, um seine Beobachtungen zu-

⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, aus dem Nachlaß hg. v. G. Adorno u. R. Tiedemann, Frankfurt 1970, S. 223.

¹⁰ T. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt 1958, S. 35.

¹¹ A. a. O., S. 39.

¹² Paul Griffith, *Anton Webern*, in: O. Neighbour, P. Griffith u. G. Perle, *Schönberg, Webern, Berg. Die Zweite Wiener Schule* (= The New Grove. Die großen Komponisten), Stuttgart u. Weimar 1992, S. 147.

¹³ Karlheinz Stockhausen, *Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik)*, abgedruckt in: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. v. D. Schnebel (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik 1), Köln 1963, S. 19.

¹⁴ Pierre Boulez, *Éventuellement...*, in: *Revue musicale* 1952, zit. n. der dt. Fassung: *Möglichkeiten*, in: *Werkstatt-Texte*, hg. v. J. Häusler, Frankfurt u. Berlin 1972, S. 24.

¹⁵ K. Stockhausen, a. a. O., S. 17.

sammenzufassen: „Keimhaft liegt hier verborgen, was 40 Jahre später so große Bedeutung erlangen sollte.“¹⁶

Die konsequente Suche nach Gesetzmäßigkeiten in den Werken jener atonalen Übergangsperiode führte zu Ergebnissen, mit deren Hilfe sich die analysierten Werke mehr oder eher weniger gut in das Schema einer postulierten kompositorischen Entwicklung einbinden ließen. Allerdings kann um 1910 von einer Auseinandersetzung mit seriellen Prinzipien keine Rede sein. Unverständlich bleibt zudem bei einer solchen Methode, wie die Forderung nach dem Traditionsbezug der atonalen Musik über die bloße Negation hinaus in der Analyse umgesetzt werden soll. Dazu bedarf es einer Untersuchung, die allen Schwierigkeiten zum Trotz den Blick auf die Werke selbst richtet. Deshalb möchte ich eines dieser Werke, nämlich das eben schon erwähnte erste der *Vier Stücke für Violine und Klavier* aus Weberns op. 7, zunächst beschreiben.

Am Anfang erklingt ein einzelner Ton der Violine, ein im fahlen, vibrato- und ausdruckslosen Flageolett gespieltes es', das von einem einzelnen Akkord des Klaviers kontrapunktiert wird. Zwei statische Momente werden an den Anfang gesetzt, ein Ton und ein Klang. Erst im 3. Takt kommt mit der Geste des Klaviers Bewegung in den Satz hinein, die von allen anderen Stimmen aufgenommen wird. Dabei lassen sich drei Ebenen unterscheiden. In der linken Hand, also der Unterstimme des Klaviers, ist es die eröffnende Geste, die im T. 4 wieder aufgegriffen wird. In der rechten Hand des Klaviers wird eine melodische Linie dreifach parallel geführt. Ihr gegenüber steht die Geste der Violine. Der Schlußabschnitt, der in den einzelnen Stimmen unterschiedlich verzahnt ist, setzt wieder eher statisch wirkende Elemente gegeneinander. Die Violine verharrt in der zweitönigen Wechselnote, die rechte Hand des Klaviers setzt gegen das tiefe Fis der linken Hand eine Folge absteigender, den Raum durcheilender Tonpunkte. In den letzten beiden Takten kommt es dann überraschenderweise zu chromatischen Bewegungen, die mit ihrer geradezu leittönigen Gestik deutlich auf tonal gebundene Wendungen anspielen: Die Violine löst die verminderte Terz es"-cis" im Sinne einer neapolitanischen Wendung in den mittleren Ton d" auf, die linke Hand des Klaviers fällt leittönig vom es um eine verminderte Oktave zum E zurück, und die mittlere Stimme führt diese beiden Zieltöne d" und E noch einmal in einen Es-Dur-Akkord zusammen, allerdings in der Form eines Quartsextakkordes, also mit der Quinte b als tiefstem Ton.

¹⁶ K. Stockhausen, *Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung*, in: *Structures* 1958, zit. n. d. Nachdruck in: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, a. a. O., S. 36.

Sicherlich kommt dem Ton es eine „Zentralstellung“¹⁷ zu im Sinne eines klanglichen Zentrums, „zu dem immer wieder zurückgekehrt wird“. Dabei zielen die verschiedenen Oktavlagen dieses Tones von den beiden Extremen am Anfang, dem es^{'''} des Anfangstones der Violine und dem Es des Klaviers im T. 3 über das es^{''} im T. 6 der Geige auf das mittlere es['] im Schlußakkord, das schon im T. 6 vorweggenommen wurde¹⁸. Keineswegs läßt sich dieser Es-Dur-Klang, in den noch das E vom Vortakt der linken Hand hineintönt, nur „als eine klangliche 'Überhöhung' des Zentraltons“¹⁹ ohne jegliche tonale Konnotation beschreiben. Angesichts der eben beschriebenen Fülle tonaler Anspielungen in den letzten beiden Takten erscheint es mehr als gewagt, zu behaupten, Webern habe sich „schon so weit von jeglichem tonalen Duktus entfernt, daß es ihm hier sogar möglich ist, das Stück mit dem Quartsextakkord von Es-dur zu schließen“²⁰. Adornos Hinweis auf den „Schockcharakter“, den diese „Gebilde... kraft der Tabus, die sie ausstrahlen“²¹, zumindest noch um 1910 hervorrufen, kommt der Wirkung dieses klanglichen Ereignisses sicher näher. Hinzu kommt, daß Webern diesen letzten Akkord ursprünglich als übermäßigen Dreiklang mit h statt b notiert und erst später geändert hat²². Um diese sehr bewußt eingesetzten tonalen Anspielungen erfassen zu können, bedarf es einer genaueren Untersuchung der weiteren Strukturen dieses Stückes, die uns erst Rückschlüsse auf die Bedeutung solcher Verweise ermöglichen.

Im Zentrum des zweiten Abschnittes stehen die parallel geführten Linien der rechten Hand des Klaviers, die sich in ihrem Gestus über die vier mittleren Takte des Stückes erstrecken. Zunächst führen diese Linien vom Ausgangston aus über die Obersekunde hinweg zur Oberquarte, um dann chromatisch zur großen Oberterz herabzusteigen, in der Oberstimme fis'-gis'-h'-b'-a'. Auch ein solcher Quartaufstieg, noch dazu mit der dazwischengeschalteten großen Obersekunde, hat seine tonalen Implikationen: die

17 Reinhard Schulz, *Über das Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck in den Werken Anton Weberns* (= Studien zur Musik 1), München 1982, S. 47 f. Leider kann Reinhard Schulz diese Homogenität nur andeuten, ohne auf strukturelle Beziehungen einzugehen. Somit bleibt der Verweis auf „konstruktive Mittel der Motiv- und Intervallverwandtschaft“ (S. 48) eine bloße Behauptung, die in der Analyse nicht eingelöst wird.

18 Felix Meyer u. Anne C. Shreffler, *Webern's Four Pieces for Violin and Piano, Op. 7: The Performance Sources*, in: *Webern Studies*, hg. v. K. Bailey, Cambridge, Druck in Vorb. Ich danke den Autoren, daß sie mir das Manuskript vor der Veröffentlichung zur Verfügung gestellt haben.

19 Reinhard Schulz, a. a. O., S. 48.

20 A. a. O., S. 47.

21 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 223.

22 Felix Meyer u. Anne C. Shreffler, a. a. O.

aufsteigende Quarte zielt wie die fallende Quinte in der Kadenz von der Dominante auf den Grundton. Diese tonale Zielstrebigkeit wird allerdings durch die Parallelführung der Linien im Abstand einer Quinte sowie einer großen Septime zumindest gemildert, sind dies doch zwei Intervalle, die einer tonalen Deutung der Klangfolge entgegen stehen²³. Außerdem verläßt die chromatische Weiterführung der melodischen Linie den Rahmen der soeben im Quartsprung angedeuteten Tonart. Gleichwohl bleibt der Quartraum fis-h das bestimmende Moment dieser Linie, die sich wie in der obersten Zeile des Beispiels 1 dargestellt zusammenfassen läßt.

Auch die beiden anderen parallel geführten Linien der Klavierstimme lassen sich in solchen Quarträumen darstellen. Hinzu kommt schließlich die Violinstimme, wenn man das ges' im T. 5 nach oben versetzt und so die Geste der Geige im Quartraum d"-g" zusammenfaßt. Bezieht man außerdem die chromatischen Zieltöne der melodischen Linien in die Darstellung mit ein, entstehen zwei verschiedene, aber eng aufeinander bezogene Quarträume (vgl. die Zeilen 2 und 3 im Beispiel 1).

Beispiel 1: Quartstrukturen in Weberns op. 7,1

Ausgangspunkt sind die beiden über einen gemeinsamen Ton verbun-

²³ Immerhin werden die unteren beiden Linien in Terzenparallelen geführt, was nach Ligeti zu den Merkmalen „des ausgereiften Nach-Wagnerschen Stils“ gehört, wie ihn Ligeti beim frühen Webern beobachtete; vgl. György Ligeti, *Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik*, in: *Anton Webern II*, hg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1984, S. 51.

denen Quartan fis-h und h-e der Ober- und Mittelstimme der rechten Hand des Klavierstimme. Weitere Quartan ergeben sich, wenn man ihnen die jeweiligen Zieltöne der melodischen Linie a und d angliedert. Das gleiche gilt für die beiden Außenstimmen Violine und Klavier-Unterstimme, wo zu den Quartan d-g und g-c die melodischen Zieltöne f und b hinzukommen. Dies ergibt eine Folge von 2 mal 4 Quartan, die zunächst (Zeile 2) von fis über h-e-a bis d und weiter (Zeile 3) von d über g-c-f bis b reichen. Ergänzt man die Reihe um weitere 4 Quartan, nämlich b-es-as-des und ges (Zeile 5), kommt man nach insgesamt 12 Quartan wieder zum Ausgangston ges = fis zurück. Dieser letzten Reihe von vier Quartan entspräche eine melodische Folge b-c'-es'-d'-cis' bzw. es'-f'-as'-g'-fis', wie ich sie auf der unteren Zeile des Notenbeispiels 1 skizziert habe. Die mittlere Folge von 4 Quartan entspricht übrigens genau dem Anfang der Schönbergschen *Kammersymphonie* op. 9: „So was mußt du auch machen!“, hatte Webern 1906 gemeint. Inzwischen war es ihm möglich geworden, Tonalität als Fremdkörper, wie ein Zitat, in eine neu geschaffene, eigene Musiksprache hineinzusetzen.

Die Quarträume des mittleren Teils bleiben aber nicht nur ein strukturelles Muster, das im Hintergrund den Satz ordnet. Sie werden auch als melodische Linie hörbar. Und diese Linie verweist auf ein weiter zurückliegendes Vorbild als Schönbergs *Kammersymphonie*, ein Vorbild, auf das Webern schon mit der kleinen Geste der linken Hand des Klaviers zu Beginn des 3. Taktes hinweist. Nach dem Aufstieg vom Es zum Spitzenton f sinkt sie wieder chromatisch herab, um schließlich vom Akkord der höheren Stimmen kontrapunktiert zu werden, aus dem heraus sich das weitere Geschehen entwickelt.

Beispiel 2: Webern op. 7,1 T. 3-4



Diese Geste in Verbindung mit dem Akkord verweist auf den Anfang eines Werkes, das noch 35 Jahre nach seiner Uraufführung auf den 19jäh-

rigen Webern einen überwältigenden Eindruck machte: „In der ersten Parquetreihe sitzend, konnte ich alles, nach gründlichem vorhergehenden Studium, wunderbar genießen, und so erlitt ich einen unaussprechlichen Eindruck, den ich wohl nie vergessen werde.“²⁴ Gemeint ist Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde*. Das Vorspiel beginnt mit der aufsteigenden kleinen Sexte a-f'. Vom f' aus fällt die Linie chromatisch über e' zum dis' ab, über dem dann der für die Musikgeschichte so folgenreiche Tristan-Akkord erklingt, aus dem die weiteren chromatischen Linien herausführen.

Beispiel 3: Wagner: Tristan-Vorspiel, T. 1-3



Obgleich wir es bei Webern nurmehr mit Andeutungen im dreifachen Pianissimo zu tun haben, wird die Ähnlichkeit der Gesten beim direkten Vergleich deutlich. Zwar nimmt Webern für den Aufstieg ein Septimenintervall, aber die kleine Sexte a-f' erklingt zuvor im 2. Takt in der linken Hand des Klaviers. Natürlich, möchte man sagen, erklingt im T. 3 nicht der Tristan-Akkord²⁵, gleichwohl führt aus dem Akkord des T. 3 ebenfalls eine chromatische Linie heraus, wenn man die Klavier-Oberstimme mit der Geige zusammenhört.

Dieser Verweis bleibt, da die strukturellen Verbindungen weitgehend fehlen, nur ein Zeichen, das auf etwas anderes aufmerksam machen möchte. Aber mit der Linie in der rechten Hand des Klaviers, die, wie eingangs beschrieben, einen Quartraum melodisch umreißt und ihn chromatisch von oben her ausfüllt, kommt eine andere Stelle aus Wagners *Tristan und Isolde* ins Ohr, die ebenfalls mit solchen Quarträumen arbeitet. Es ist die sogenannte „Liebestod“-Melodie aus dem 2. Akt (Beispiel 4).

²⁴ Zit. n. Hans u. Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich u. Freiburg 1980, S. 34.

²⁵ Ein „bewußtes Zitat des Tristan-Akkordes“ glaubt Gareth Cox im ersten Takt des *Satzes für Klavier* (M. 112) aus dem Jahre 1906 zu erkennen; vgl. Gareth Cox, *Anton Weberns Studienzeit: seine Entwicklung im Lichte der Sätze und Fragmente für Klavier* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 77), Frankfurt 1992, S. 150.

Beispiel 4: Wagner, *Tristan II*, T. 1377-1384

II, 1377

Tristan: So star - ben wir, um un - ge - trennt,

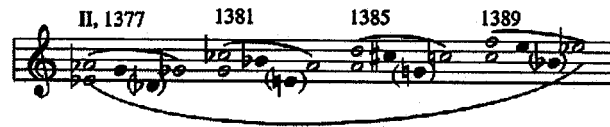
e - wig ei - nig oh - - - ne End,

Auch diese Melodie setzt Quarträume nebeneinander. Am Beginn jeder Phrase steht der „einfache Quartsprung aufwärts in seiner kurz akzentuierten Kraft“²⁶, der zusammen mit dem folgenden absteigenden Halbtonschritt eine tonale Stufe kennzeichnet. Erst der zweite Halbtonschritt löst die Bewegung aus diesem tonalen Zusammenhang heraus. Da dieser Zielton gleich wieder zum Ausgangspunkt eines neuen Quartraumes wird, läßt er in seiner erneuten harmonischen Eindeutigkeit die vorherige Entwicklung sofort wieder vergessen. Der Ganztonabstand vom oberen Quartton zu diesem Zielton, also beim ersten Mal vom as' zum ges'â, entspricht der Folge zweier aufsteigender Quartschritte, also as-des'-ges', so daß sich auch in diesem Stück ein Quartenzirkel ergibt, der zu seinem Ausgangspunkt, dem Ton es zurückkehrt (vgl. Beispiel 5). „Die leitende Harmonie-Empfindung bei diesem Satze“, so faßt Ernst Kurth die Wirkung dieser

²⁶ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krisis in Wagners 'Tristan'*, Berlin 1923 (Nachdr. Hildesheim 1968), S. 553.

Stelle zusammen, „liegt in den mächtigen Rückungseffekten. Diese durchbrechen stetig, als absolute Fortschreibungswirkungen, den tonalen Zusammenhang...“²⁷

Beispiel 5: Wagner, *Tristan II*, T. 1377-1389, Quartstrukturen



Um diese Verbindung zum *Tristan* erklären zu wollen, ließe sich auf biographische Begebenheiten jenes Sommers 1910 verweisen. Webern verbrachte ihn fast ohne Unterbrechung in der ländlichen Abgeschiedenheit Kärntens. Im Juni berichtet er Schönberg voller Aufregung über „ein fabelhaft schönes Prosa-Buch von Rilke“²⁸. Gemeint sind die gerade erschienenen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Ausführlich schildert er Schönberg das Schicksal der beiden Liebenden. In der gleichen Zeit vertont er spontan zwei der in den Text eingeschobenen Gedichte, seine Lieder op. 8. Diese Verse müssen auf einzigartige Weise seine persönliche Situation in jenem Sommer getroffen haben, erreichten doch „seine Liebesbeziehungen zu Wilhelmine“, seiner späteren Frau, einen, wie sich Moldenhauer vorsichtig ausdrückt, „kritischen Punkt“. Wilhelmine war nämlich schwanger geworden, was zunächst sehr unangenehme Folgen hatte, da ihre beiden Eltern sich einer Verbindung auf das Entschiedenste widersetzten. „Die Mütter von Anton und Wilhelmine waren Schwestern, und die Katholische Kirche untersagte die Heirat von Vettern ersten Grades.“²⁹ Die Heirat mußte im Februar 1911, sechs Wochen vor der Niederkunft Wilhelmines, vor dem Standesamt stattfinden, denn der päpstliche Dispens erreichte das Paar erst vier Jahre später, nachdem drei Kinder geboren waren. Sucht man eine Verbindung von der Anspielung auf den *Tristrian* in op. 7 zu diesen biographischen Begebenheiten, paßt dazu eher die Fortsetzung des Wagner-Zitats, wird doch das Liebespaar vom Warnruf Brangänes unterbrochen: „Habet acht!“

Gewarnt hatte auch schon Adorno, daß nämlich Ausdruck, wäre er „bloße Verdopplung des subjektiv Gefühlten, ...nichtig“ bliebe³⁰. Beim Hören der Webernschen Miniatur dürfte zudem deutlich werden, daß Webern nicht die musikalische Emphase der Tristanschen Chromatik nachzeich

²⁷ E. Kurth, a. a. O., S. 281.

²⁸ Zit. n. H. u. R. Moldenhauer, a. a. O., S. 100.

²⁹ Ebd.

³⁰ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 170.

nen will. Im Gegenteil, gerade diese Momente werden verschleiert, sei es durch Parallelführung der chromatischen Linien im Quint- und Septabstand, sei es, wie im Schlußklang, durch verbleibende Dissonanzen. Der Verweis auf dieses Gegenbild spielt auf andere, musikalische Zusammenhänge an. Im Mittelpunkt des *Tristan* steht die Strebekraft der Chromatik, die Ernst Kurth als einen „melodischen Erregungszustand“ beschrieben hat. Wenn aber nahezu jeder Ton zu jedem folgenden eine Leittonwirkung entfaltet, erschöpft sich die Spannung und schlägt um in eine melodische Beziehungslosigkeit. Dies deutete sich in der „Liebestod“-Melodie in der Weise an, als die chromatisch erreichten Zieltöne ohne Bezug zu ihrer harmonischen Herleitung ein jeweils neues tonales Feld entfalten und so die Tonalität außer Kraft setzen. Mit dem Verlust einer tonalen Beziehung geht aber zugleich die Voraussetzung der Ausdrucksmöglichkeit dieser melodischen Bildungen verloren.

Im Jahre 1908, hatte Webern geschrieben, „konnte man auf die Beziehung zum Grundton verzichten. Denn es war nichts konsonierendes mehr da...“³¹ Webern zitiert in op. 7 die chromatischen Wendungen des *Tristan*, ohne zugleich ihre Strebekraft, ihren „Erregungszustand“ zu übernehmen. Das Ziel ist gleichwohl nicht der Verzicht auf Ausdruck überhaupt etwa in Form einer „Entsinnlichung“³², sondern eine Verlagerung der Ausdrucksträger. Die Chromatik in op. 7 bleibt nur ein Zeichen, das auf ein Strukturkonzept verweist, das beiden Stücken gemeinsam ist. Die Struktur selber entwickelt auf diese Weise ihre eigene Ausdruckskraft. Sie verdichtet sich in op. 7 über die Anspielung auf Wagners *Tristan und Isolde* zu einem Hinweis auf die abendländische Tradition, sich, wie Webern es nannte, „so faßlich als möglich auszudrücken“³³. Auch innerhalb der atonalen Musik, ohne Rücksicht auf die Voraussetzungen und Bedingungen der harmonischen Tonalität, entwickelt diese Tradition ihre Kraft, um neue ausdrucksvolle Darstellungsweisen ausbilden zu können. Somit dokumentiert das erste der *Vier Stücke* des op. 7 die Traditionsverbundenheit der zweiten Wiener Schule. Darüber hinaus weist es gerade deswegen auf die eigenständige und neue Sprachfähigkeit der atonalen Musik hin.

31 A. Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a. a. O., S. 41.

32 Martin Zenck, *Weberns Wiener Espressivo. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven*, in: *Anton Webern I*, hg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1983, S. 192

33 A. Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a. a. O., S. 28.